

LA CUEVA DE ARDALES. PRIMERAS AGREGACIONES GRÁFICAS PALEOLÍTICAS EN LA SALA DE LAS ESTRELLAS

Pedro Cantalejo Duarte, Rafael Maura Mijares, M^a del Mar Espejo Herrerías,
José Ramos Muñoz, Javier Medianero Soto, Antonio Aranda Cruces,
José Mora Domínguez, Vicente Castañeda Fernández, Manuel Becerra Parra

RESUMEN

En este artículo pretendemos adelantar los resultados obtenidos en nuestra investigación sobre un espacio concreto de la Cueva de Ardales, inscrito en una zona conocida como Sala de las Estrellas, la de mayor volumen del cavernamiento, con notables formaciones de espeleotemas que, en numerosos casos, sirvieron como soporte a las expresiones artísticas. Este sector recibió un conjunto gráfico realizado con pigmentos rojos y negros, probablemente hacia el Paleolítico Superior Inicial, sin posteriores agregaciones, a diferencia de la zona que conocemos como El Calvario, donde sí se sucedieron las incorporaciones en el espacio y en el tiempo, completando el ciclo del arte de esta cueva con composiciones pertenecientes al Paleolítico Superior Medio y Final.

PALABRAS CLAVE

Arte Paleolítico, técnicas, configuración espacial, primeras agregaciones, relaciones socioculturales.

ABSTRACT: The Cave of Ardales. First Paleolithic Graphical Addings in the "Hall of the Stars"

In this article we intend to publish the results of our investigation on a specific space of the Cueva de Ardales. That zone is included into a very spacious area known as La Sala de las Estrellas, with spectacular stalactites and stalagmites groupings, which in several cases were the support of the artistic expressions. We find ourselves in front of a graphic conjunct painted in red and black, probably in the Ancient Upper Palaeolithic. There are not subsequent incorporations here, unlike the zone known as El Calvario, where different acts of adding were carried out, in different space and time, completing the artistic cycle of that Cave with compositions that belong to the Middle and Recent Upper Palaeolithic.

KEY WORDS

Palaeolithic Art, Techniques, Space Configuration, First Acts of Adding, Sociocultural Relationships.

LOS VESTIGIOS ESTUDIADOS

En la revisión gráfica que actualmente se realiza sobre el contenido artístico-cultural de la Cueva de Ardales o de Doña Trinidad¹ están siendo documentados numerosos vestigios que no fueron inventariados en trabajos anteriores². El empleo de imágenes captadas por cámaras digitales, que pueden procesarse posteriormente para obtener mapas de pigmentos, nos está permitiendo la consecución de síntesis que mejoran la calidad de los calcos tradicionales sin nece-

1 MAURA *et al.* (2002); CANTALEJO *et al.* (2003).

2 BREUIL (1921); GIMÉNEZ REYNA (1963); DAMS y DAMS (1983); ESPEJO y CANTALEJO (1988); ESPEJO y CANTALEJO (1992); CANTALEJO y ESPEJO (1995); CANTALEJO, ESPEJO y RAMOS (1997).

sidad de acercamientos o tocamientos innecesarios y peligrosos para su conservación. Los resultados obtenidos aportan nuevos datos sobre los "recorridos artísticos" a través del cavernamiento, ya sea por medio de la temática o de la técnica de ejecución, está última estudiada mediante análisis de macro-imágenes digitalizadas y comparativas experimentales.

Entre las actividades incluidas en esta investigación, figura la sectorización espacial del cavernamiento, así como el inventario de las manifestaciones gráficas. Para la primera se han tratado de armonizar las áreas naturales con el carácter de los motivos representados, tomando como base los criterios tenidos en cuenta en las investigaciones precedentes³. De esta nueva parcelación han resultado cinco sectores, divididos a su vez en diecinueve subsectores. El subsector que aquí presentamos, incluido en la Sala de las Estrellas y denominado para nuestra investigación II. C, muestra una asociación gráfica muy coherente, sin menoscabo de las otras manifestaciones artísticas localizadas también en esta misma sala. Las siglas del inventario propuesto, tanto para esta área (Cuadro I) como para el resto de la estación artística, tratan de superar la simple cuantificación, articulándose a modo de claves de localización. También para el orden de los paneles se ha seguido una sucesión lógica desde la zona más próxima a la entrada hacia el interior. Debe reconocerse, sin embargo, que, dado el precario estado de conservación de algunas figuras y nuestra incapacidad para atisbar ciertos recursos o convencionalismos expresivos de los autores, la distinción entre los elementos íntimamente ligados entre sí y los pertenecientes a motivos distintos ha sido, a veces,

extremadamente compleja, resultando, en estos casos, conscientemente subjetiva y pragmática.

Para la codificación del color (Cuadro I), dado que éste ha sido calibrado mediante la escala *IFRAO*⁴, previamente a la realización de los calcos digitales, hemos optado por la utilización de una paleta de colores de *Adobe Photoshop*, concretamente la *PANTONE Solid Coated*, aplicada a la clase espectral predominante en cada figura⁵. No obstante, cada código viene precedido de una referencia de color convencional y orientativa (rojo, rojizo, rosado, magenta y rojo oscuro). El predominio de los distintos matices de rojo (180C, 484C, 485C, 1795C, 1797C, 1805C) indica una gran homogeneidad cromática en este sector. Los códigos de los paneles II. C. 11 (711C) y II. C. 17 (703C), calificados como rojizos, sugieren grandes alteraciones y tonos muy virados. No podemos decir lo mismo de los relacionados con el rojo oscuro, el magenta y el rosado, resultado, probablemente, de distintas mezclas de pigmentos, aunque siempre en torno al rojo.

Los referentes técnicos responden a la clasificación de técnicas pictóricas confeccionada para toda la Cueva (Cuadro II), resultado de un estudio más amplio que integra todo su repertorio gráfico. A diferencia de otras zonas, que presentan una amplísima diversidad de técnicas, sobre todo de grabado, el subsector II. C se caracteriza por el uso exclusivo de la pintura, aplicada directamente con los dedos o mediante utensilios pictóricos. La metodología empleada para discernir la técnica de ejecución en los motivos más significativos siguió un proceso definido en seis fases:

3 ESPEJO y CANTALEJO (1987): 71-101.

4 BEDNARIK y SESHADRI (1995).

5 MONTERO *et al.* (1998): 165-168.

- 1.- Toma de macrofotografías de los motivos originales
- 2.- Experimentación pretécnica
- 3.- Experimentación técnica
- 4.- Toma de macrofotografías de los trazos experimentales
- 5.- Análisis comparativo
- 6.- Copias experimentales

Los resultados de este proceso (que será pormenorizado en otro lugar) han servido para determinar con cierta fiabilidad las técnicas de ejecución de la mayoría de los motivos que presentamos (Cuadro I), si bien, dado que este estudio analítico sigue en curso, aún no podemos ser del todo precisos en algunos casos. En otros, sin embargo, han sido muy reveladores, ayudando a dilucidar con bastante certeza los problemas de ejecución técnica que planteaban motivos importantes como el équido, el cáprido, el bóvido o las manos.

VALORACIÓN DEL CONJUNTO

La mayor parte de los vestigios artísticos de este subsector fueron realizados mediante el empleo de pigmentos rojos, probablemente mineral de hierro mezclado con un silicoaluminato⁶. El negro fue empleado únicamente en dos motivos aunque muy significativos. Los temas tratados son tres: signos, representaciones de fauna y manos negativas, pudiendo contemplarse la posibilidad de que incluyera, al menos, una figura humana femenina.

Los signos, todos en color rojo, presentan diversas características. Los hay que se reducen a manchas indefinidas, generalmente de escasa entidad, realizadas mediante la aplicación del pigmento con la yema de los dedos sobre diferentes espeleotemas (II. C. 8; II. C. 9f; II. C. 10; II. C. 12a; II. C. 121b; II. C.

15a; II. C. 15b; II. C. 15d; II. C. 17a; II. C. 17b; II. C. 17c.). Un segundo grupo estaría compuesto por las barras, realizadas generalmente con los dedos mediante impresión o fricción, aunque también a pincel, pudiendo diferenciarse las que, a semejanza del grupo anterior, fueron realizadas sobre espeleotemas u otros relieves significativos (II. C. 2; II. C. 3b; II. C. 3d; II. C. 6a; II. C. 6b) y las que no lo están y quedan asociadas a otras figuras (II. C. 4c; II. C. 4d; II. C. 5a; II. C. 5c; II. C. 6a; II. C. 6b). Por último, debe considerarse el grupo de las puntuaciones, que en este subsector se presentan alineadas verticalmente (II. C. 16a; II. C. 16b), en grupos de dos (II. C. 11; II. C. 15c) o en solitario (II. C. 13). Sin embargo, algunos vestigios no figurativos han quedado fuera de esta clasificación, bien por la indefinición impuesta por su estado de conservación (II. C. 1), bien porque no acaban de encuadrarse en los parámetros precedentes (II. C. 3a). Especialmente significativo es el caso del panel II. C. 9, realizado sobre una gran columna estalagmítica. En él confluyen las mismas problemáticas, a las que se añade nuestra valoración necesariamente subjetiva de los elementos representados. Realizadas con gran cantidad de pigmento e intensivamente lavadas, sus formas originales son difíciles de precisar y no acertamos a determinar si estamos o no frente a una representación conceptualmente unitaria. Teniendo esto en cuenta, la cara más profusa de la columna presenta en su parte superior trazos gruesos aplicados con varios dedos a la vez, formando dos ángulos inconclusos con el vértice hacia arriba. En la parte inferior parecen distinguirse dos formas afrontadas, siendo algo más nítida la de la izquierda, que puede, no sin reservas, identificarse con una figura claviforme o, incluso,

⁶ SÁIZ (2002): 88-89.

con una representación femenina muy esquematizada. Esta última interpretación se justifica por la presencia de varias representaciones femeninas que también han sido documentadas en la Galería del Calvario, el gran núcleo de agregaciones que conserva esta estación artística.

La fauna representada se reduce a un posible prótomo de équido (II. C. 3c), una posible cabeza de cáprido (II. C. 4b) y un gran bóvido (II. C. 5b), todos ellos realizados a pincel. El primero, pintado en rojo, ocupa una especie de camarín entre pliegues de la gran columna central y queda asociado a una barra larga y ancha y diversas manchas. Pensada exclusivamente como cabeza mirando hacia nuestra derecha, dado que, por las dimensiones de sus trazos, el soporte estalagmítico no podría contener otras partes significativas del cuerpo, su diseño se reduce al contorno que, partiendo de una oreja, delimitaría la cara, el hocico y la mandíbula. En el interior de este *contorno inacabado*, un trazo oblicuo parece señalar el ojo del animal. El segundo zoomorfo es una pequeña cabeza de cáprido, próxima al suelo actual, realizada en un tono rosáceo sobre la roca gris de la pared derecha, fuertemente patinada por concreciones estalagmíticas que se deslizan sobre el plano de inclinación del soporte. Aunque su apreciación a simple vista es dificultosa, el empleo de los procesos de reproducción digital se ha mostrado extremadamente útil en este caso. Se nos presenta mirando a nuestra derecha, abreviada a sus elementos imprescindibles: cuerno hacia atrás, cara, hocico y cuello resuelto de un solo trazo. En la zona trasera, restos de pigmento y una mancha podrían indicar la falta de líneas que, en su momento, definirían otras zonas corporales. A la izquierda de esta figura, algo más distante del suelo actual y bajo las concreciones y espeleotemas tan abundantes en esta pared, subyacen trazos,

manchas difuminadas y líneas hechas a pincel, de suficiente entidad y longitud como para que pudiera tratarse de otra figuración (II. D. 4a). Sin embargo, debido, sobre todo, a que gran parte de estos restos se sitúan bajo más de un centímetro de carbonato cálcico, no hemos logrado identificar su morfología con los procedimientos de que actualmente disponemos. La tercera y última figura animal de este subsector es la de un bóvido de gran tamaño (1,76 m. desde el rabo hasta el morro), ejecutada en una posición singular, dado que se representó al animal de cuerpo entero y en posición vertical invertida (cabeza abajo). Probablemente se trate de un Uro de grandes cuernos en forma de lira, con una incipiente giba y cuerpo alargado, quedando las extremidades, sobre todo los cuartos delanteros, prácticamente eliminadas. El diseño del animal se ejecutó en pigmento rojo aplicado con trazo muy uniforme. La singularidad de su posición, que no de su postura (puesto que el animal no tiene gestos o actitudes significativas salvo su representación en perfil absoluto contrapuesta a su cornamenta en visión semi-frontal), radica en su encaje boca abajo, infrecuente pero no único en la iconografía de la fauna del Paleolítico.

El último tema presente en esta área es el de las manos, de las que se han conservado dos exponentes, realizados en negro y localizados en sendas hornacinas entre los plegamientos de la gran columna. En ambos casos se aplicó la pintura, probablemente una disolución de óxido de manganeso, sobre una mano izquierda apoyada en la pared, apareciendo plegados los dedos índice y meñique a la altura de la primera falange. La primera de ellas se aprecia con dificultad bajo una densa película de carbonato cálcico que ha acelerado el virado y la decoloración de la pintura. La segunda, mejor protegida, presenta también parte del antebrazo y, para rea-

lizarla, el autor tuvo que colocarse en cuclillas, a escasa distancia del soporte y con el brazo semi-flexionado a la altura de la cara. Al igual que en la mano anterior, se plegaron los dedos meñique e índice, pero éste formó un puente apoyando el extremo distal, con lo que, seguramente de forma inconsciente, se consiguió una zona de reserva parecida a un punto negativo. Con objeto de determinar la técnica con que fueron realizadas se han experimentado tanto el soplado y el taponado⁷, como el rociado y el pulverizado⁸, con resultados, en general, poco satisfactorios. Bastante mejores fueron los obtenidos mediante el aerógrafo definido por J. Vaquero⁹, que se basa en el principio físico conocido como "efecto Venturi". Este primitivo artilugio estaría compuesto por un recipiente cóncavo y dos pequeños tubos, y se accionaría soplando enérgicamente por uno de ellos, en posición horizontal, sobre el extremo superior del otro, sumergido verticalmente en la pintura. Admitiendo que este procedimiento, muy sencillo y de fácil aplicación, fuera conocido en el Paleolítico, y teniendo en cuenta la fidelidad que se observa en todas nuestras reproducciones, nos parece el método de realización más plausible para las manos negativas de Ardales, ya que, además, evita el contacto bucal con sustancias tóxicas como el manganeso¹⁰ y puede ser llevado a cabo, en espacios reducidos y sin excesivas prácticas previas, por un solo individuo.

Finalmente, en lo que respecta a la distribución espacial de todos estos motivos, se observa una mayor incidencia de los signos a lo largo de todo el recorrido. Los zoomorfos, por su parte, quedan agrupados al principio,

en el lugar más espacioso y bien a la vista, mientras que el controvertido panel II. C. 9 ocupa una zona intermedia, en el lateral menos visible de la columna que lo soporta. Por último, las manos se sitúan hacia el final, pudiéndose observar ambas desde un único punto de vista. Debe precisarse, no obstante, que estos grupos temáticos no obedecen a una disposición arbitraria e inconexa, sino que, por el contrario, se articulan en el espacio y se suceden en el tiempo formando parte de un todo compositivo armonioso y coherente.

CONFIGURACIÓN IDEOGRÁFICA Y PRIMERAS AGREGACIONES

Es conveniente, llegados a este punto, enfatizar el hecho de que los resultados que se derivan de la revisión a que se está sometiendo el conjunto artístico del yacimiento nos mueven a considerar una serie de vestigios, entre los que se encuentran los de este subsector, como pertenecientes a los momentos iniciales de la frecuentación de esta cueva por parte de los grupos humanos del Paleolítico Superior Inicial, en torno a 25.000 – 22.000 años antes del presente.

La intensiva exploración previa de que debió ser objeto el recinto subterráneo conllevaba también una serie de actos de apropiación que parecen estar relacionados con el uso de las manos y de los dedos como vehículo para marcar espacios concretos visitados. Estas indicaciones fijarían los avances de la progresión y funcionarían como referentes de localización topográfica¹¹, conformando una verdadera señalización de carácter normativo a base de puntos, barras y manchas. A través

7 CLOT, MENU Y WALTER (1995).

8 RIPOLL, RIPOLL Y COLLADO (1999); GROENEN (1988).

9 VAQUERO (1995).

10 LORBLANCHET (1995): 218.

11 BEAUME (1995): 226-227.

de esta primera configuración ideográfica de la cavidad, que intentó llegar a todas partes, quedaron delimitadas, de alguna manera, no sólo las áreas dispuestas para la recepción de los conjuntos figurativos o simbólicos, sino también los espacios marginales y poco frecuentados que no volverían a ser utilizados con agregaciones posteriores (se da el caso en algunos divertículos y galerías, así como en algunos fondos de saco o terminales). En ellos, los signos de exploración referidos son los únicos exponentes plásticos que atestiguan la presencia humana, destacando un tema recurrente y exclusivo de estos lugares terminales y poco visitados, el de las puntuaciones triples impresas de forma repetitiva, realizadas con toda probabilidad con los dedos índice, corazón y anular (Sala del Saco, Sala del Lago, Galería de los Laberintos, Salita del Arquero). Se trata, pues, de un mundo ideológico desligado de las posteriores agregaciones de animales, figuras femeninas o signos geométricos. La zona objeto de este estudio quedó también marcada según esta primera organización espacial, a la que podemos atribuir los puntos, barras y manchas asociados a espeleotemas u otros relieves significativos.

Aunque es poco frecuente en el arte de los cazadores, dado que en la actualidad no superan la treintena de yacimientos en toda Europa¹², el tema de las manos negativas se asocia también a lugares donde se realizaron diseños gráficos durante el Paleolítico Superior Inicial y suele aparecer vinculado a puntuaciones y animales, como en el caso de Ardales. A pesar de que el color del pigmento con el que se realizaron (el negro), difiere del empleado invariablemente para las primeras marcas de reconocimiento (el rojo), su disposición en un lugar central y privilegiado de la cavidad y las connotaciones intrínsecas de apropiación y

antropización que subyacen en este tipo de manifestaciones, sugerirían también su inclusión en estas primeras etapas de exploración. En cualquier caso, sí parece evidente que debieron formar parte de la composición inicial del conjunto ideológico, pudiendo defenderse, con cierta rotundidad, la simultaneidad de ambas realizaciones y su más que probable atribución a un único autor, que las representó, además, con idéntico gesto. En el yacimiento se conservan también varias manos positivas, cuyas connotaciones interpretativas vendrían a ser las mismas, aunque debe esperarse a futuros análisis antes de abundar en su adscripción cronológica.

La exploración de un recinto accidentado, oscuro y desconocido requeriría de un utillaje reducido a lo esencial, de ahí que el colorante debiera haberse transportado de la manera más práctica para ser aplicado del modo más sencillo. En base a nuestro estudio técnico experimental, se ha determinado la posibilidad de que para el marcado de reconocimiento inicial se aplicara el polvo de pigmento seco con las manos directamente sobre la roca, quedando fijado posteriormente gracias a la humedad natural. Por el contrario, los zoomorfos de este subsector en los que hemos podido precisar las técnicas de ejecución, fueron realizados mediante el empleo de utensilios pictóricos (también las manos), con los que se aplicaron mezclas fluidas y se obtuvieron trazos largos y uniformes para los que no es suficiente la carga de pintura que se adhiere al dedo, lo que indicaría, además de una logística distinta, una actividad planificada, probablemente, en función del conocimiento previo de la cavidad. Sin embargo, y a pesar de que los diseños heterogéneos de los motivos figurativos en general (II. C. 3c; II. C. 4b; II. C. 5b; II. C. 9c; II. C. 9d) dificultarían

¹² RIPOLL, RIPOLL y COLLADO (1999): 99-110.

tan nuestras apreciaciones de contemporaneidad o simultaneidad, tampoco podemos considerar cronologías demasiado abiertas para estas agregaciones, ya que presentan convencionalismos de representación característicos de las primeras fases artísticas del Paleolítico Superior (contornos inacabados, extremidades inconclusas...), así como una interesante uniformidad en cuanto a las técnicas de ejecución (uso exclusivo de la pintura) y el cromatismo (diferentes gamas de rojo). También resultan singulares respecto a las de otros sectores de la Cueva, tanto desde un punto de vista morfológico (único bóvido, únicas manos negativas), como meramente técnico (único caballo pintado, única figura femenina pintada).

La no inclusión de la Cueva de Ardales en el protocolo de dataciones absolutas de Arte Rupestre Prehistórico de Andalucía impide, por el momento, superar la barrera de la cronología, aunque esperamos que la generalización futura de estas analíticas en las estaciones rupestres del sur peninsular, permita incorporar estos yacimientos al listado cronoartístico del resto de Europa. Desprovistos, pues, del amparo que supondría el conocimiento de esos datos y asumiendo los riesgos impuestos por tal eventualidad, proponemos para el conjunto artístico pintado que tratamos una cronología estimada hacia la fase Gravetiense-Solutrense Antiguo del Paleolítico Superior, que ya ha sido documentada arqueológicamente en uno de los enclaves paleolíticos del litoral malagueño, la Cueva de Bajondillo¹³, y que, probablemente, se detecte también en la propia Cueva de Ardales cuando se lleven a

cabo los sondeos estratigráficos pertinentes, imprescindibles para el desarrollo de la investigación en este yacimiento, pero que hasta la fecha han sido tan sistemáticamente denegados como reiteradamente solicitados.

En suma, y al margen de que en otros ámbitos de esta cueva pueda defenderse también una fase antigua, parece confirmarse que el área que nos ocupa albergó lo que hemos dado en llamar *las primeras agregaciones* de toda una serie que se sucedería a lo largo de varios miles de años, generando desde épocas muy tempranas relaciones históricas con los territorios, los grupos humanos y los descendientes, y siendo usadas como fenómeno de legitimación del aprovechamiento económico de dichos territorios a través de un lugar y un referente ideológico (la cueva y su contenido).

RELACIONES SOCIALES Y CULTURALES

A lo largo de los últimos veinte años, venimos proponiendo un modelo de comportamiento para estos grupos humanos de cazadores-recolectores del sur peninsular, que supondría el aprovechamiento estacional de los territorios mediante un nomadismo restringido y sujeto a desplazamientos periódicos desde el litoral hasta estos valles intramontanos, probablemente entre la primavera y el otoño, con intenciones fundamentalmente cinegéticas (tal y como demuestra la plasticocenosis de la fauna), aunque también relacionadas con el aprovechamiento de los recursos líticos (existen varias canteras de sílex inmediatas a la zona), el interés medici-

13 CORTÉS y SIMÓN (1998): 39-40.

14 JORDÁ (1986): 334.

15 CANTALEJO (1995); ESPEJO y CANTALEJO (1992); ESPEJO y CANTALEJO (1995); CANTALEJO, ESPEJO y RAMOS (1997); RAMOS *et al.* (1998); RAMOS, ESPEJO y CANTALEJO (1998); RAMOS, CANTALEJO y ESPEJO (1999).

16 BREUIL (1921); SANCHIDRIÁN (1981); LÓPEZ y CACHO (1984); ESPEJO y CANTALEJO (1987); ESPEJO y CANTALEJO (1996).

nal (hay dos manantiales de aguas termales que afloran en las proximidades), la pesca de río y la recolección (plantas, semillas, ceras, resinas...). Este modelo, apuntado ya por F. Jordá para el caso de la Cueva de La Pileta¹⁴ y desarrollado por algunos de nosotros para la Cueva de Ardales¹⁵, tendría en el cauce del río Guadalhorce su vía natural de comunicación con la Bahía de Málaga, enlazando el interior tanto con los enclaves costeros de los Cantales¹⁶, como con los localizados en torno a Torremolinos-Benalmádena¹⁷.

Merced a la frecuentación de estos territorios por dichas bandas, se fue desarrollando generacionalmente un vínculo ideológico con la Cueva, destino de sus agregaciones culturales, hasta quedar definitivamente incorporada como destacado referente territorial que ligaba a estos grupos con el espacio necesario para su supervivencia, al tiempo que contribuía a estrechar las relaciones sociales y a reforzar las actividades económicas¹⁸. Probablemente, estos flujos y reflujos posibilitaron también los contactos entre las bandas del sur de la Península Ibérica y otros grupos humanos, favoreciendo el desarrollo de una cultura oral interterritorial (en movimiento) que tendría en los sitios de agregación como las cuevas su plasmación impresa (estática) a lo largo de miles de años. El acervo común del arte paleolítico europeo se muestra palpable en estos lugares "antiguos", donde la grafía forma parte de un marco cultural mucho más amplio que, al irse acantonando en territorios de gran calidad ecológica y al abrigo de los climas rigurosos del norte, como es el caso, fue adquiriendo la personalidad superestructural que queda reflejada en los diferentes "modos regionales" de representación.

Esencialmente evocadoras de los diferentes aspectos de la vida, estas manifestaciones artísticas fueron plasmadas, ya desde los inicios, con una notable calidad técnica, una temática bien definida, unas características formales muy acusadas y unos planteamientos de perdurabilidad contrastados¹⁹. Esta uniformidad conceptual facilitó su atesoramiento como documento histórico hereditario, con cualesquiera que fueran sus valores, formando así parte indivisible de la cultura que lo producía. No estamos, por lo tanto, ante obras gráficas de carácter individual o personal, sin que esto suponga una infravaloración de las innegables cualidades de algunos artífices, sino frente a la constancia de una sucesión de actos repetidos tradicionalmente por y para una sociedad consolidada y estable que concentró y acumuló durante milenios su bagaje vital concibiéndolo desde el principio como legado de legitimación indeleble, no sólo en el tiempo, sino también en un espacio concreto, donde podía ser "utilizado" cultural, social o ideológicamente por otras generaciones.

Los resultados de la investigación que se lleva a cabo en el resto de la cavidad supondrán un mejor conocimiento de sus vestigios artísticos pero, sobre todo, deben servir para reivindicar, por la grandeza cualitativa y cuantitativa de su cultura, a aquellos grupos humanos perfectamente adaptados al medio que, durante el Paleolítico Superior, lograron el equilibrio socioeconómico necesario para generar aquí un espacio ideológico que no sólo fue capaz de mantener durante más de quince mil años su fuerza como referente, sino que sigue siendo, aún hoy, un hito del patrimonio prehistórico de Andalucía.

17 FORTEA y JIMÉNEZ (1973); MARQUÉS y FERRER (1991); CORTÉS y SIMÓN (1998).

18 UTRILLA (1994); CANTALEJO (1995); ESPEJO y CANTALEJO (1988); ARTEAGA, RAMOS y ROOS (1998); CASTAÑEDA (2002).

19 GROENEN (2000): 132

SECTOR II. C	CARACTERÍSTICAS TIPOLOGICAS	TÉCNICA	COLOR
II. C. 1	?	?	Rojo - 180C
II. C. 2	Barra horizontal.	Dedo. Impresión	Rojo - 180C
II. C. 3a	?	?	Rojo - 1805C
II. C. 3b	Barra vertical.	Pincel. Pincelada	Rojo - 484C
II. C. 3c	Posible prótomo de équido.	Pincel. Silueteado	Rojo - 180C
II. C. 3d	Tres barras oblicuas.	Dedos. Impresión	Rojo - 1805C
II. C. 4a	?	Pincel. Silueteado	Rojo - 180C
II. C. 4b	Probable cabeza de cáprido.	Pincel. Silueteado	Rosado-7418C
II. C. 4c	Barra vertical.	Dedo. Fricción	Rojo oscuro-216C
II. C. 4d	Barra vertical.	Dedo. Fricción	Rojo oscuro-216C
II. C. 5a	Barra oblicua.	Pincel. Pincelada	Rojo - 1805C
II. C. 5b	Bóvido en posición invertida.	Pincel. Silueteado	Rojo - 1795C
II. C. 5c	Dos barras oblicuas que se aproximan hacia su extremo superior en el interior del bóvido.	Pincel. Pincelada	Magenta - 7415C
II. C. 6a	Barra vertical.	Dedo. Fricción	Rojo - 485C
II. C. 6b	Barra vertical.	Dedo. Fricción	Rojo oscuro-216C
II. C. 7a	Dos barras muy perdidas.	Dedos. ?	Rojo - 180C
II. C. 7b	Cuatro barras oblicuas que señalan una oquedad de la pared.	Dedos fricción	Rojo - 484C
II. C. 8	Mancha sobre una estalactita adosada a la pared y quebrada en tiempos históricos.	Dedos. Fricción	Rojo - 484C
II. C. 9a	Dos grupos de tres barras oblicuas que se aproximan hacia su extremo superior. Columna.	Dedos. Fricción	Rojo - 485C
II. C. 9b	Dos grupos de tres barras oblicuas que se aproximan hacia su extremo superior. Columna.	Dedos. Fricción	Rojo - 485C
II. C. 9c	Posible claviforme o figura humana femenina. Columna.	?. Silueteado	Rojo - 485C
II. C. 9d	Posiblemente similar y simétrica a la anterior. Muy lavada. Columna.	?. Silueteado	Rojo - 485C
II. C. 9e	Barra oblicua sobre la cara posterior de la columna.	Dedo. Fricción	Rojo - 485C
II. C. 9f	Mancha sobre la cara posterior de la columna.	Dedos. Fricción	Rojo - 485C
II. C. 10	Mancha sobre una estalactita quebrada en tiempos históricos.	Dedos. Fricción	Rojo - 1805C
II. C. 11	Dos puntos sobre el modelado de una estalagmita.	Dedo. Impresión	Rojizo - 711C
II. C. 12a	Manchas.	Dedos. Fricción	Rojo - 180C
II. C. 12b	Manchas.	Dedos. Fricción	Rojo - 180C
II. C. 13	Punto.	Dedo. Impresión	Rojo - 180C
II. C. 14	Mano negativa.	Pulverización.	Negro - 412C
II. C. 15a	Mancha sobre estalactita. Divertículo.	Dedos. Fricción	Rojo - 1797C
II. C. 15b	Mancha. Divertículo.	Dedos. Fricción	Rojo - 1797C
II. C. 15c	Dos puntos. Divertículo.	Dedo. Impresión	Rojo - 1797C
II. C. 15d	Manchas sobre pequeños espeleotemas. Divertículo.	Dedos. Fricción	Rojo - 1797C
II. C. 16	Mano negativa.	Pulverización	Negro - 411C
II. C. 17a	Manchas próximas al suelo.	Dedos. Fricción	Rojizo - 703C
II. C. 17b	Manchas señalando las secciones de una larga concreción estalagmítica adosada a la pared.	Dedos. Fricción	Rojizo - 703C
II. C. 17c	Manchas en la parte superior derecha del espeleotema anterior.	Dedos. Fricción	Rojizo - 703C
II. C. 18a	Dos puntos alineados siguiendo el derrame de una banderola.	Dedo. Impresión	Rojo - 485C
II. C. 18b	Cinco puntos alineados siguiendo el derrame de una banderola situada por debajo y en la misma vertical que la anterior.	Dedo. Impresión	Rojo - 485C

Cuadro I. Tabla-Inventario de los motivos pictóricos localizados en el subsector II. C

MEDIO	MODO	TÉCNICA	RESULTADO	COLOR
Mano	Dedo	Impresión	Punto	Rojo
			Barra	Rojo
		Fricción	Barra	Rojo
			Mancha	Rojo
			Forma	Rojo
	Dedos	Impresión	Puntos	Rojo
			Barras	Rojo
		Fricción	Barras	Rojo
			Mancha	Rojo
	Palma	Impresión	Positivo	Rojo. Negro. Ocre
Fricción		Mancha	Rojo	
Utensilio	Pincel	Pincelada	Punto	Rojo
			Barra	Rojo. Ocre
			Mancha	Rojo
		Siluetado	Forma	Rojo. Negro. Ocre
	Aerógrafo	Pulverizado	Negativo	Negro
	Carboncillo	Línea	Barra	Negro
			Forma	Negro

Cuadro II. Tabla-Resumen de las técnicas pictóricas documentadas en la Cueva de Ardales

BIBLIOGRAFÍA

- ARTEAGA, O. RAMOS, J. y ROOS, A.M., "La Peña de la Grieta (Porcuna, Jaén). Una nueva visión de los cazadores-recolectores del Mediodía atlántico-mediterráneo desde la perspectiva de sus modos de vida y de trabajo en la Cuenca del Guadalquivir", *I Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja «Las culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía». Homenaje al profesor Francisco Jordá Cerdá*, Nerja (Málaga), 1986, págs. 75-109.
- BEAUNE, S.A., *Les hommes au temps de Lascaux. La vie quotidienne, Civilisations et Sociétés*, Hachette, 1995.
- BEDNARIK, R. SESHADRI, K., (1995): "Digital colour re-constitution in rock art photography", *Rock Art Research*, 12 (1995): 42-51.
- BREUIL, H., "Nouvelles cavernes ornées paleolithiques dans la province de Málaga", *L'Anthropologie*, 31 (1921): 239-253.
- CANTALEJO, P., "Arte paleolítico del Sur Peninsular. Las manifestaciones costeras y los santuarios de interior", en *El Paleolítico Superior Final del río Palmones*, Algeciras (Cádiz), 1995, págs. 211-221.
- CANTALEJO, P. y ESPEJO, M^a.M., "Arte rupestre de la Cueva de Ardales", en *Geología y Arqueología Prehistórica de Ardales*, Ardales (Málaga), 1995, págs. 95-110.
- CANTALEJO, P. ESPEJO, M^a.M. y RAMOS, J., "Historia de la Cueva de Ardales". en *Cueva de Ardales, su recuperación y estudio*, Ardales (Málaga), 1992, págs. 17-26.
- *Cueva de Ardales. Guía del legado histórico y social*, Ardales (Málaga), 1997.
- CANTALEJO, P. MAURA, R. ESPEJO, M. RAMOS, J. MEDIANERO, J. ARANDA, A. MORA, J. BECERRA, M. y CASTAÑEDA, V., "Sobre los temas, las técnicas de ejecución y representación del Arte Paleolítico conservado en la Cueva de Ardales (Málaga): Avance", *II Congreso de Paleontología «Villa de Estepona». Paleoantropología y Prehistoria. Pliocénica*, n^o 3, Estepona (Málaga), 2003: 54-61.
- CASTAÑEDA, V., "Las bandas de cazadores-recolectores de finales del Pleistoceno en el Sur de la Península Ibérica. La explicación de sus relaciones con el Norte de África a lo largo del siglo XX", *Actas de las primeras jornadas de estudios históricos y lingüísticos: El Norte de África y el Sur de la Península Ibérica*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2002, págs. 71-98.
- CLOT, A. MENU, M. y WALTER, P., "Manières de peindre des Manis à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées)", *L'Anthropologie*, XCIX (1995): 221-235.
- CORTÉS, M. y SIMÓN, M.D., "Cueva de Bajondillo (Torremolinos, Málaga), implicaciones para el conocimiento de la dinámica cultural del Pleistoceno Superior en Andalucía", en *Las Culturas del Pleistoceno Superior de Andalucía*, Nerja, Málaga, 1998, págs. 35-61.
- DAMS, L. y DAMS, M., "Iconographie complémentaire de la grotte de Doña Trinidad à Ardales (Málaga)", *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, 94 (1983): 107-125.
- ESPEJO M^a.M. y CANTALEJO, P., "Arte rupestre paleolítico en el Complejo de Cuevas del Higuérón (Rincón de la Victoria, Málaga)", *XIX Congreso Nacional de Arqueología*, Castellón, 1987, págs. 51-70.
- "Cueva de Ardales, yacimiento recuperado", *Revista de Arqueología*, 84 (1988): 14-24.
- "Cueva de Ardales. Arte rupestre paleolítico", en *Cueva de Ardales, su recuperación y estudio*, Ardales (Málaga), 1992, págs. 67-116.
- "Arte Prehistórico en las Cuevas del Cantal, Rincón de la Victoria (Málaga)", *Revista de Arqueología*, 179 (1996): 14-21.
- FORTEA, J. y JIMÉNEZ, M., "La Cueva del Toro. Nueva estación malagueña con arte Paleolítico", *Zephyrus*, XXIII-XXIV (1973): 6-16.
- GIMÉNEZ REYNA, S., *La Cueva de Doña Trinidad en Ardales*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, 1963.
- GROENEN, M., "Les représentations de mains négatives dans les grottes de Gargas et de Tibiran (Hautes-Pyrénées). Approche Méthodologique", *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et Préhistoire*, 99 (1988) : 81-113.
- GROENEN, M., *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Ariel Prehistoria, Barcelona, 2000.
- JORDÁ, F., *La Prehistoria de la Cueva de Nerja. Paleolítico Superior y Epipaleolítico*, Trabajos sobre la Cueva de Nerja, 1, Nerja, 1986.
- LÓPEZ, P. y CACHO, C., "La Cueva del Higuérón (Málaga): Estudio de sus materiales", *Trabajos de Prehistoria*, 36 (1997): 11-82.
- LORBLANCHET, M., *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, Éditions Errance, París, 1995.
- MARQUÉS, I. y FERRER, J.E., "Hallazgo de industria solutrogravetiense en el Bajondillo (Torremolinos, Málaga)", *Baetica*, 13 (1991): 138-145.
- MAURA, R. CANTALEJO, P. ESPEJO, M^a.M. RAMOS, J. MEDIANERO, J. y DURÁN, J. J., "El arte paleolítico en la Cueva de Ardales: Técnicas de ejecución y métodos de reproducción". *III Congreso Virtual de Antropología y Arqueología*, www.naya.org.ar, 2002.
- MONTERO, I. RODRÍGUEZ, A.L. VICENT, J.M. y CRUZ, M., "Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre", *Trabajos de Prehistoria*, 55 (1) (1998): 155-169.
- RAMOS FERNANDEZ, J. y DURÁN, J.J., "El Solutrense de la Araña (Málaga)", *I^a Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja. Las Culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía*, Nerja (Málaga), 1998, págs. 63-74.
- RAMOS MUÑOZ, J. ESPEJO, M.M. y CANTALEJO, P., "La Cueva de Ardales (Málaga). Enmarque histórico regional y aportaciones a la movilidad organizada de las comunidades de cazadores-recolectores especializados", *I Simposio de Prehistoria Cueva de Nerja. Las culturas del Pleistoceno Superior en Andalucía*, Nerja (Málaga), 1998, págs. 197-261.

- RAMOS, J. ESPEJO, M. CANTALEJO, P. DURAN, J.J. MARTIN, E. y RECIO, A., "Cueva de Ardales (Málaga): Geocronología evolutiva y cambios climáticos en el Pleistoceno Superior y Holoceno. Los testimonios de su ocupación por formaciones sociales de cazadores-recolectores, tribales y clasistas iniciales", *Mainake XIX - XX* (1998): 17-45.
- RAMOS, J. CANTALEJO, P. y ESPEJO, M^a.M., "El arte de los cazadores-recolectores como forma de expresión de los modos de vida. Historiografía reciente y crítica a las posiciones eclécticas de la posmodernidad". *Revista Atlántica-Mediterránea de Prehistoria y arqueología social. Volumen II* (1999): 151-177.
- RIPOLL, S. RIPOLL, E. y COLLADO, H., *Maltravieso. El Santuario de las manos*, Memorias del Museo de Cáceres, 1, Cáceres, 1999.
- SÁIZ JIMÉNEZ, C. "Estudio de los procesos de alteración de las rocas y pinturas rupestres de la Cueva de Doña Trinidad (Ardales, Málaga) y Abrigo de Los Letreros (Velez-Blanco, Almería)", *Panel*, 1 (2002): 86-91.
- SANCHIDRIÁN, J.L., *Cueva Navarro. Corpus Artis Rupestris*, Salamanca, 1981.
- UTRILLA, P., "Campamentos-base, cazaderos y santuarios. Algunos ejemplos del paleolítico peninsular", *Monografías del Museo y Centro de Investigación de Altamira*, 17 (1994): 97-113.
- VAQUERO TURCIOS, J., *Maestros subterráneos. Las técnicas del arte paleolítico*, Celeste Ediciones, Madrid, 1995.

LÁMINAS

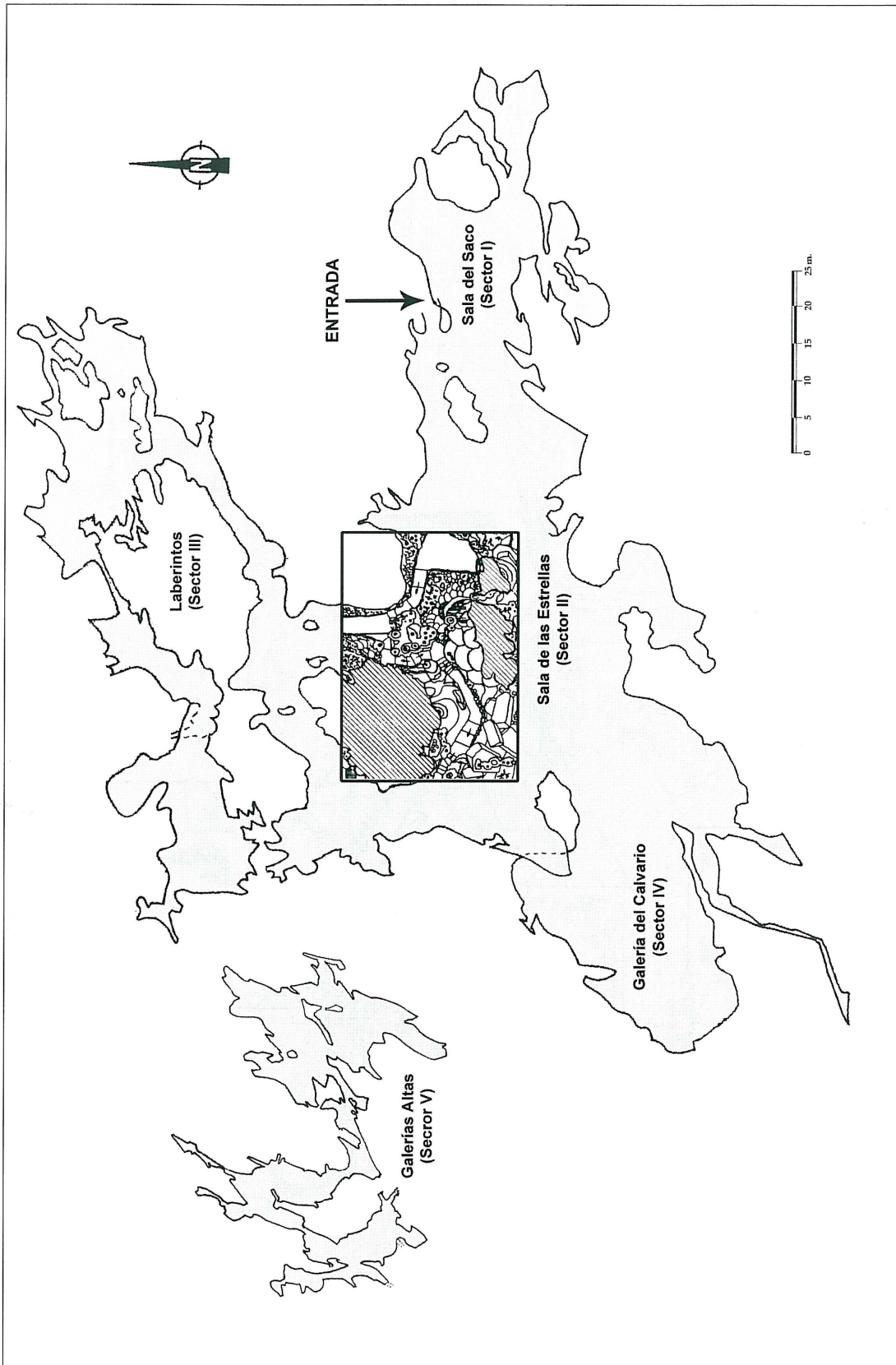


Lámina I: Cueva de Ardales. Corte topográfico y delimitación del subsector II. C (Sala de las Estrellas)

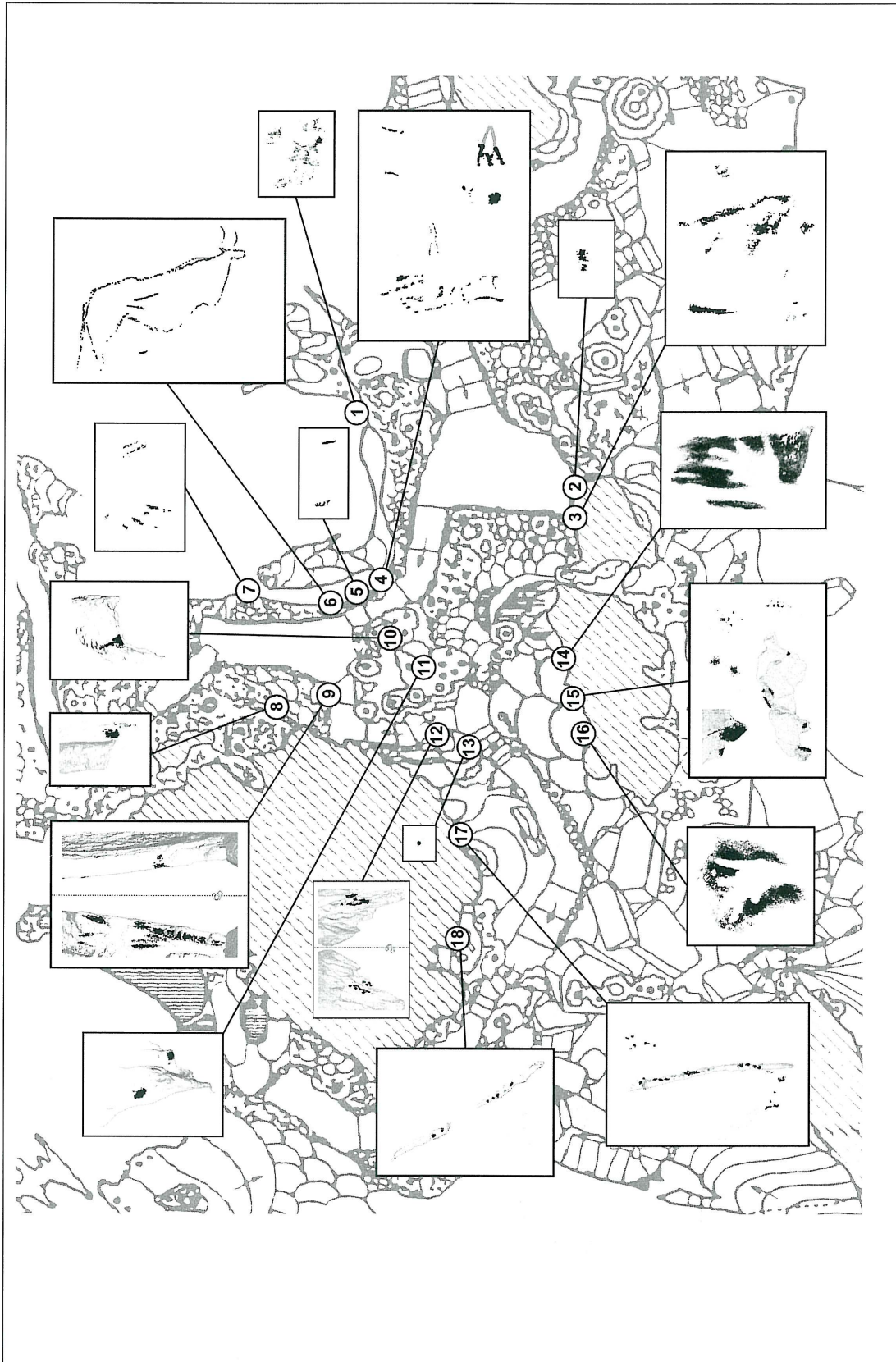


Lámina II: Distribución de los paneles artísticos en el subsector II. C (Sala de las Estrellas)

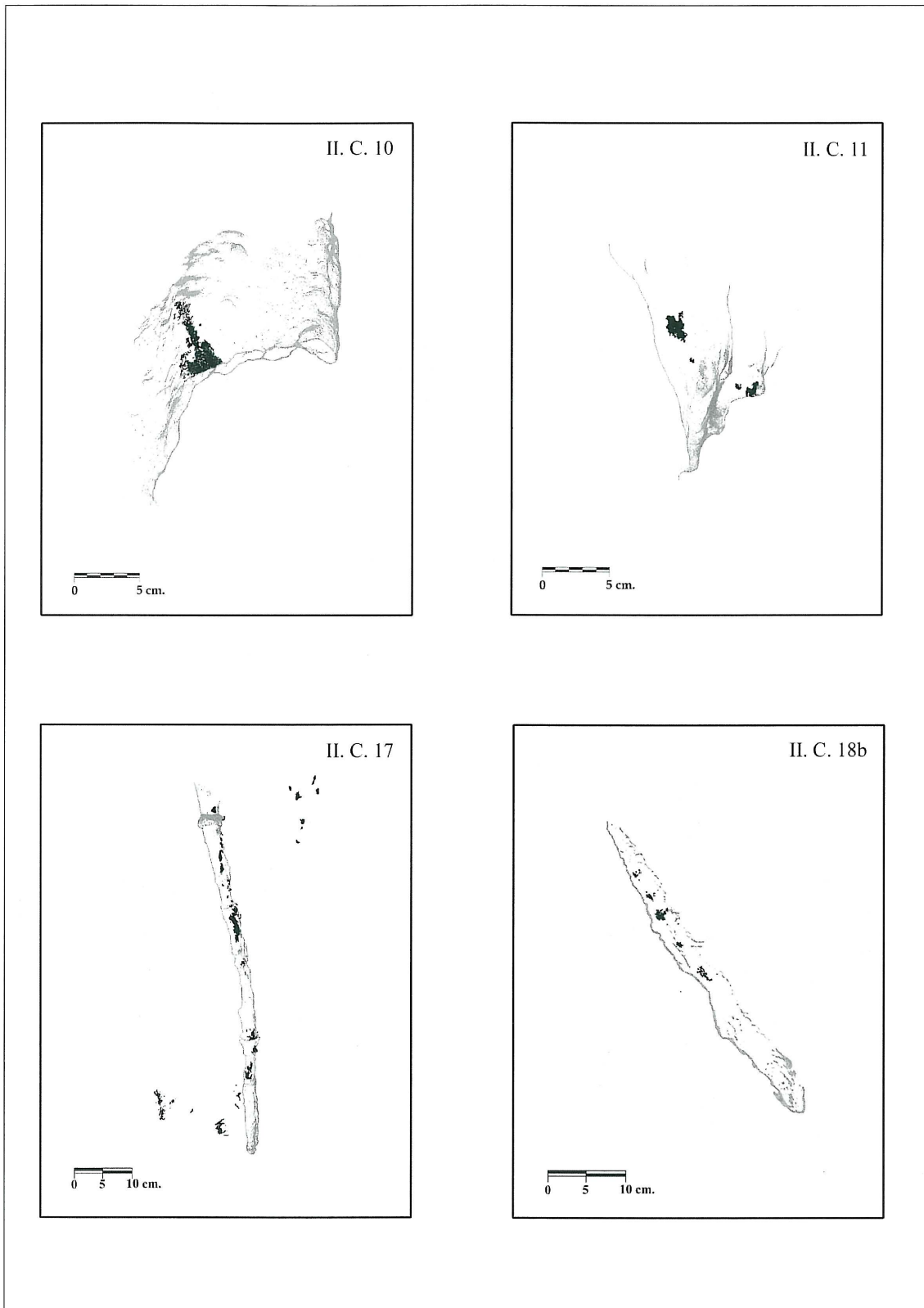


Lámina III: Cueva de Ardales. Calcos digitales en escala de grises de cuatro signos realizados sobre espeleotemas en el subsector II. C

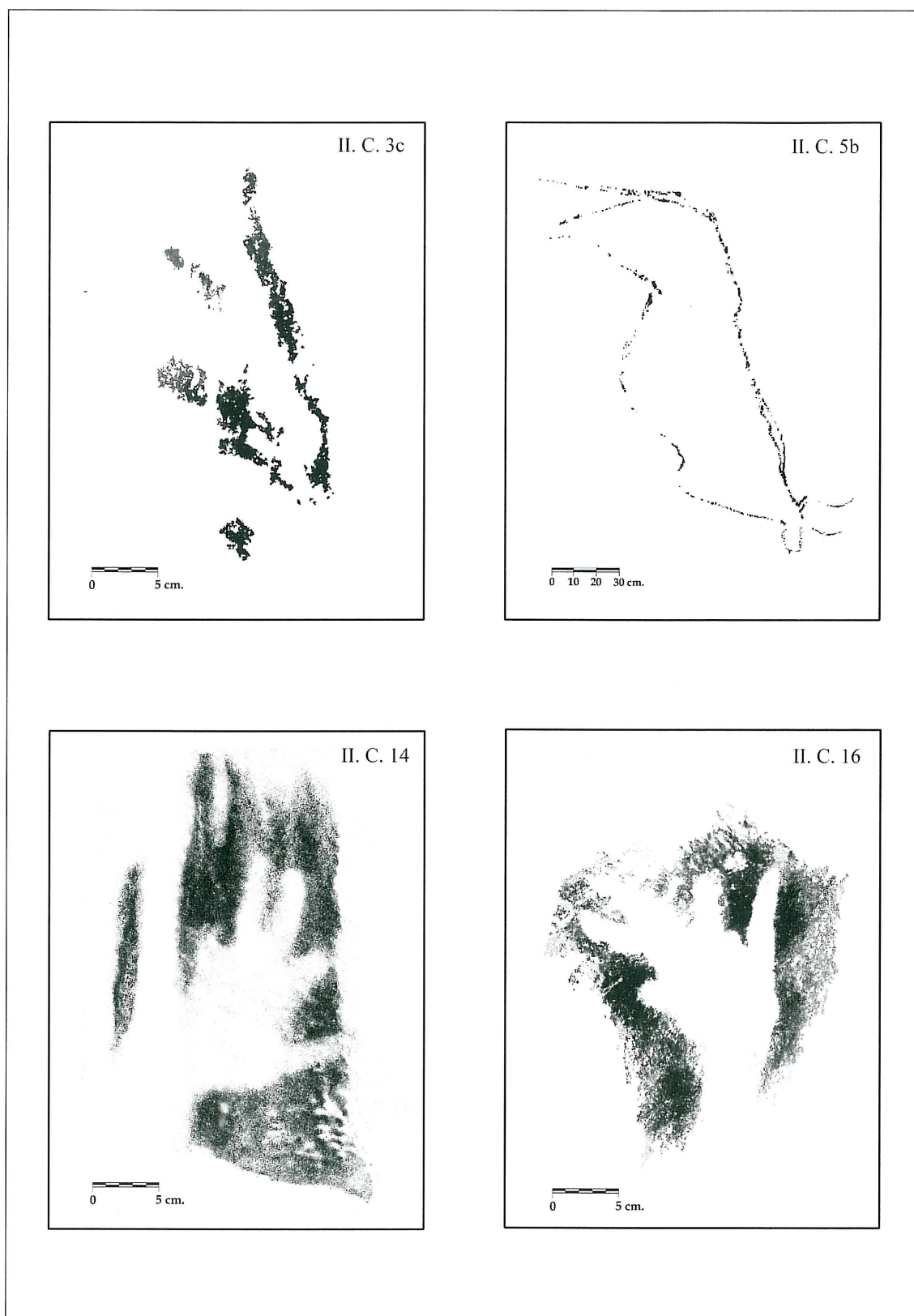


Lámina IV: Cueva de Ardales. Calcos digitales en escala de grises de cuatro motivos representados en el subsector II. C